

CAECILIA.

Monatsschrift für Katholische Kirchenmusik.

Entered at the Postoffice at St. Francis, Wis., at second-class rates.

XLIII. Jahrg.

St. Francis, Wis., Januar 1916.

No. 1

IV.

Der gregorianische Choral.

Von. Rev. J. B. Jung.

Im ganzen Kulturleben der zweiten Hälfte des XIX. Jahrhunderts, und noch in unserer unmittelbaren Gegenwart, drängen sich jedem Beobachter zwei Thatsachen unabweislich vor Augen: Die modernen Beglückungstheorien des Staates und der ganzen menschlichen Gesellschaft haben sich in allen Schichten, vom mächtigsten Kaiser herab, bis in den entlegensten Winkel hinein, breit gemacht, sind gewogen und zu leicht befunden. Und vom erhabenen Thron des Stellvertreters Christi herab ergeht der Mahnruf, die politischen und socialen Grundsätze des grossen Thomas von Aquin wieder ins Leben zu rufen; eine mächtige, kampfgewöhnte, kampfeslustige Schaar folgt diesem Ruf in Wort und Schrift, und wahrlich, sie findet nicht etwa bloss taube Ohren.

Die Strömungen kirchenmusikalischer Bestrebungen sind von dem allgemeinen Zeitcharakter in Mitleidenschaft gezogen worden. Die Kirchenchöre haben sich vom Altar und von der Liturgie emancipirt, sie sind einer beklagenswerthen Verweltlichung anheimgefallen. Auch da ruft der Papst einen grossen Mann in's Gedächtniss zurück, ihm folgen die Bischöfe der ganzen Welt, im Vaticanischen Concil, in National- und Plenar-Concilien, in jedem Provincialconcil und in jeder Diöcesansynode; und man wird nicht leugnen können, dass eine grosse, wackere, emsige Schaar es schon weit gebracht, den Gregorianischen Choral in seine Stellung und Bedeutung wieder einzuführen.

Ein Schärfflein dazu beizutragen ist meine heutige Absicht. Lassen sie uns zuerst einen kurzen Blick in das Wesen des Gregorianischen Choraless werfen.

Der moderne Musikschüler ist noch kaum mit der Dur- und Molltonart vertraut, so muss er auch gleich in der chromatischen Scala "thun." Da der alte Choral dieselbe aber nicht kennt, sondern für jede Scala bloss zwei fixirte halbe Töne hat, im Uebrigen aber in Ganztönen (diatonisch) sich aufbaut, so hält man die Chromatik gerne für eine absolut moderne Erfindung, der gegenüber, in Verbindung mit der modernen Harmonie, der Choral aber über so spärliche musikalische Ausdrucksmittel verfüge, dass er füglich für unsere fortgeschrittene Zeit nicht mehr genüge und passe. Ich

muss Sie zum Zwecke des Studiums der alten griechischen Musik auf das Geschichtswerk des berühmten Ambros verweisen.

Hier nur so viel, als zu meinem Zwecke genügt. Seite 351 (I. B.) sagt Ambros: "Die Intervalle wurden manigfach eingetheilt: nach der Grösse, nach dem Geschlechte (diatonisch, chromatisch, enharmonisch)." Die alten Griechen also schon kannten die Chromatik ganz wohl. Aber sie war auch schon bei ihnen verpönt! "Aristides, und der von Friedrich Bellermann herausgegebene Anonymus, nennen das chromatische Geschlecht, mit halb tändelndem Ausdrucke, üppig süss und weinerlich, und Ariosthenos meint, es werde von jenen Musikern angewendet, die immerdar vor Süssigkeit verschmelzen wollen." Das diatonische Geschlecht erklärt Aristides für "mannhaft und strenge." (Ambros I. Band, S. 375.)

Aristides aber lebte im I. Jahrhundert n. Ch. Die Christen kannten die Musik der Griechen, aber sie waren nicht in der Verfassung ein "üppig süsses und weinerliches" Tongeschlecht zu dem ihrigen zu machen. Gregor, der heilige und grösste aller Kirchencomponisten? Eben so wenig! Und gerade "in diesem Festhalten an der Diatonik liegt ein Haupterklärungsgrund, warum der Gregorianische Choral so voller Ruhe und heiligen Friedens ist, warum seine Melodien wehevoller Ernst und erhabene Grösse durchzieht, und warum auch die stärksten Affecte, welche in ihnen zum Ausdruck kommen, stets einen übernatürlich erhebenden, heiligen Eindruck machen, niemals aber die Sinnlichkeit reizen" (Thalhofer, Liturgik, S. 547.)

Aber die Grundlage für den gregorianischen Choral liegt nicht allein im Wesen seiner Diatonik, sondern auch hauptsächlich in seinen acht verschiedenen Arten der diatonischen Verbindung, zu denen später noch einige andere folgten.

DEFGAHCD,	I. Ton.
AHCDEFGA,	II. Ton.
EFGAHCDE,	III. Ton.
HCDEFGAH,	IV. Ton.
FGAHCDEF,	V. Ton.
CDEFGAHC,	VI. Ton.
GAHCDEFG,	VII. Ton.
DEFGAHCD,	VIII. Ton.

Vergleichen Sie damit unsere einzige Durtonart, in der ja unsere moderne Musik fast

ausschliesslich geschrieben ist. Es ist auf den ersten Blick klar, eine wie reiche, unerschöpfliche manigfaltige Melodie auf dieser abwechselnden Diatonik sich aufbauen lassen muss. Dazu kommt, dass "doch Melodien, welche auf so verschiedenen Grundlagen beruhen, wie die acht Tonarten sind, auch verschiedenes Wesen haben." Sie nehmen je nach der Verschiedenheit ihres wesentlichen Aufbaues verschiedenen Character an; der musikalische Ausdruck bekommt eine, dieser Verschiedenheit gemässe, eigenthümliche tonische Färbung. Der gregorianische Gesang ist eben deshalb wie kein anderer geeignet die verschiedenen religiösen Gemüthsaiten in uns anzuschlagen. Schon der heilige Augustin sagt sehr treffend: "Alle Affecte unseres Geistes haben seiner Anlage gemäss eigene Melodien in der Stimme und im Gesang, durch deren, ich weiss nicht welche, geheime Verwandtschaft sie erregt werden." (Bek. X. 33.)

Uebrigens kann man leicht in der Charakteristik der Choraltonarten des Guten, wie zu wenig, auch zu viel thun. Um Ihnen deshalb darüber um so sichere Gewähr zu geben, will ich auszüglich an Pater Kienle mich halten (Choralschule. S. 12 ff.). "Der *dorische* (I.) Ton singt und fühlt wie ein Mann im Vollbesitz seiner Kraft: ruhig, fest, edel. Er ist, wie der Mönch Adam sagt, zu Allem gleich gut verwendbar, zur einfachen oder reichen Antiphon des *Officiums*, wie zum jubelvollsten Messgesang."

Der *zweite Modus* hat als abgeleiteter viel mehr dem ersten gemein. Wegen seiner starken Intervalle, die um die kleine Terz d f gelagert sind, eignet sich diese Tonart sehr wohl zu ernsten Weisen, nicht weniger aber auch zu einem triumphirenden Jubelgesang. "Dieser Modus hat die stärksten *Affecte*; er ist am meisten der aus einem tiefinnerlichen Empfinden quellende Ton, seien es nun zarte, innige Gefühle, oder starke und mächtige, ja heftige Bewegungen. Der Rhythmus ist nie hastig, springend, sondern immer ein weiches, sanftes Gleiten. Die Töne müssen perlend verbunden sein und glatt fliessen."

Im *dritten Ton* ist das weite Intervall *e-c* durch die Terz *g* in zwei Theile getheilt; während im untern sich die Melodie weich und mild bewegt, strebt sie im obern mit einem gewissen, raschen Schwung zur Dominante und umkreist sie in manigfachen Tonfiguren, oft mit gewisser Vehemenz und Hartnäckigkeit.—Das Offertorium: *Filiae regum*, wohl das schönste im dritten Ton, ist mit orientalischer Pracht und Reichthum ausgestattet, ein Brautlied voll heiliger Innigkeit und Gottseligkeit."

Der *vierte Ton* hat in seinen Melodien eine

unergründliche Tiefe, wenn sie gleich nur geringen Umfang haben. Hier offenbart sich vielleicht am klarsten der Unterschied zwischen antikem und modernem Melodiengefühl. Wir schreiten in die Weite, gehen mit grossen Schritten, haben immer Andern zu verkündigen, was wir fühlen, und denken, es müsse uns Jemand zuhören; denn es ist an einen Hörer adressirt. Die alte Melodie ist reine Empfindung; das Herz ist voll; es quillt über.—Die Bewegung ist gerundet, glatt;—jeder Ton ist dem andern gleich, voll, rund und stark." Wenn man den Gesang des *Introit* am Osterfeste eingehender studirt, "kommt man zu Vorstellungen und Gedanken über die Auferstehung, welche stark contrastiren mit den Darstellungen, wie sie seit der Renaissance in der Malerei üblich sind, wo der Heiland aus seinem Grabe aufstürmet wie ein Held, dem eine kühne That gelungen."

Der *fünfte Ton* ist "der modernen Durtonart verwandt. Er klingt hell, offen. Die Bewegung ist rasch; die Formeln haben viel Eleganz, die einzelnen Glieder sind hübsch, sangbar, schlagen ein, wie man sich auszudrücken pflegt. Die Melodien sind aber ohne die mystische Tiefe und das affective Leben des phrygischen Modus.—Für die einfachen Modulationen des einfachen Antiphonale scheint er ungeeignet zu sein. Er ist dagegen in Gradualien mit Vorliebe gebraucht, und zeigt sich fast unerschöpflich an immer neuen und immer lieblichen, oft bezaubernden Variationen der wenigen Grundformen."

Im *sechsten Ton* "vernimmt man Würde und Innigkeit, das Flehen einer Seele, die von irdischen Dingen abgelöst, in mystischer Gottesruhe, in unstillbarer Sehnsucht, nach dem Ueberirdischen verlangt."

Der *siebente Ton* hat "eine frische, oft kühne, kecke Art. Seine Bewegung ist rasch, leicht; sein Ausdruck jünglingfrisch." All das auch dann, "wo er zart und innig modulirt. Er liebt aber auch kühn aufsteigende Bewegungen, weit hinausragende Spitzen und mächtige Schritte."

Der *achte Ton* endlich, schreitet ruhig, majestätisch einher; seine Melodien sind weit, gross, feierlich, festlich. Kein anderer Ton scheint so regelmässig zu sein in seinem Bau, so übersichtlich in seinen Formen, so reizend und klangriech in seinen Einzelgliedern. Wie einen königlichen Prachtmantel entfaltet er in den Offertorien den unerschöpflichen Reichthum seiner Melodien."

Ich habe Ihnen diese gedrängte Charakteristik der Choraltonarten geben wollen, um Sie auf die Reichhaltigkeit, Manigfaltigkeit und Solidität des tonischen Fundamentes, auf welchem der Choral aufgebaut ist, aufmerksam zu

machen. Wer allerdings den Choral bloss dem Namen nach kennt, kann ihn nicht würdigen. Aber Sie sehen, dass diese acht Töne schon an sich kunstvolle Schlüssel bilden zur Kenntnissnahme der Choralgesänge, und müssen schon daraus mit Recht schliessen, dass nur ein vertrautes Bekanntsein mit diesen Kunstgesängen selbst zur Beurtheilung derselben befähigt und berechtigt. Der Choralgesang ist eine Perle, die der Unkundige der Rumpelkammer überantwortet, vom Kenner aber baldmöglichst zu dem grössten Ansehen gebracht wird. Sein Lob in einer Vorlesung voll zu singen ist eine Unmöglichkeit. Aber lassen Sie mich constataren, dass es in Bänden geschrieben ist, von Protestanten, wie Katholiken, die zu irgend einer Zeit (die gegenwärtige nicht ausgenommen) den Namen von Musikern verdient haben. Das Halbwissertum nur begehrt Religion und wahre Wissenschaft; der Stümper bloss kann einen Gesang belächeln, der für ihn einfach zu erhaben ist. Uebrigens empfiehlt sich der Choral selbst am allerbesten und wirksamsten, wenn er nur recht gesungen wird!

Das aber bringt uns nun zur Besprechung einer Eigenschaft des Choralgesanges, die ihn wieder wesentlich von der modernen Musik unterscheidet, und deren Verkenning eben ihm überall den Tod bringt. Der Gregorianische Kirchengesang ist wesentlich *Sprachgesang*. Man spricht von den sogenannten Pfundnoten des Chorals, und hat wohl denselben schon oft definiren hören als einen Gesang, dessen Noten alle gleich lang (sam) gesungen werden. Aber nichts widerspricht seinem Wesen mehr, als eine solche Auffassung. Von unserer heutigen Note, auch von unserer Choralnote, hat ja überhaupt der hl. Gregor noch gar keine Idee gehabt. Er gebrauchte andere Zeichen zur Fixirung der Melodie. Und wenn auch die gegenwärtig gebrauchten Notenzeichen sicher vorthellhafter sind, so kommt ihnen doch wesentlich kein anderer Werth zu, als dass sie der Melodie den Gang weisen. Selbst in ihrer verschiedenen Gestalt und Gruppierung sind sie nicht massgebend für die Dauer der Töne; sondern es ist durchaus der Text, der die Chormelodie belebt. "Melodie und Text sind auf's innigste vereint, in einander verwachsen." (Kienle S. 58.) So mag immerhin die gleiche Melodie für alle Verse eines *Hymnus* gebraucht werden, die längere oder kürzere Dauer einer Note hängt vom Texte ab. Wer hätte nun aber nicht schon die Gewalt einer richtigen Textdeklamation empfunden; wer ist nicht hingerissen vom Redner, der eine gediegene Rede klangvoll, satz- und sinngemäss zu halten versteht?! Wie nun, wenn zum Texteswort noch der erhöhte Ausdruck des richtigen Gesanges kommt? Wahrhaftig, es muss hinreissen! Und

haben Sie beim Choralgesang einen andern als gediegenen Text? Der ganze liturgische Text ist ja der Kirche urreigenstes, zartest, wachsam gepflegtes Kind. Ihm hat sie ihr ganzes gottliebendes Herz eingegossen, durch ihn opfert sie es seinem himmlischen Vater auf! In ihm sehnt sie sich nach der Ankunft des Erlösers, betet sie das menschengewordene Wort an; in ihm betrauert sie ihn in seinem Leiden und in seiner Erniedrigung, in ihm frohlockt sie über den Auferstandenen; in ihm besingt sie den Triumph aller Heiligen; in ihm stellt sie uns vor den kommenden strengen Richter. Aber freilich, diesen liturgischen, kirchlichen Text, man hat ihn verloren, man hört ihn nicht mehr, oder bloss halb und verstümmelt! Man hat ihn verloren, mit dem Choralgesang! Mit dem Choralgesang stand und fiel der liturgische Text! Und soll der liturgische Text wiederkommen, so muss, so kann allein der Choralgesang ihn wieder zum Gebetgesang des Chores machen.

Aber die moderne Bildung und der moderne Geschmack stemmt sich nun einmal dagegen! Das moderne musikalische Ohr erträgt ihn nicht! Warum nicht? Ich frage Sie, kann die Kirchenmusik heute einen andern Zweck haben, als Christus und die Kirche ihr vorgesteckt? Soll es heute nicht auch ihre Aufgabe sein Gott zu verherrlichen, und die Gläubigen zu erbauen? Soll sie uns heute nicht ebenfalls himmelwärts heben? Soll die Kirchenmusik heute nicht mehr einen specifisch verschiedenen Character von der Weltmusik haben? Soll sie uns nicht mehr das Weltliche vergessen machen?

Ah! ruft man, bringt uns nur keinen Gesang mit dem ihr die Leute von der Kirche treibt! Gott bewahre, ein solches Unterfangen wäre wahrlich unserer Mühe nicht werth? Aber seien wir offen, die moderne, verweltlichte Musik in der Kirche macht die Leute nicht frommer, noch macht sie Convertiten. Sie ist wesentlich Selbstvergötterung des Chorporsonals, sie soll den Leuten schmeicheln.

Dem gebildeten Protestanten ist sie zum Gespött! Welch ganz andere Ziele verfolgte und erreichte der verpönte Choral!

In zehn blutigen Verfolgungen suchten die römischen Kaiser die Kirche zu vernichten. Es war ihnen nicht gelungen! Julian, erst Christ, dann Abtrünniger, suchte das zerfallende Heidenthum zu schützen und zu befestigen durch solche Mittel, welche sich im Christenthum stark gezeigt hatten. Und merkwürdig, unter diesen fand er als eines der mächtigsten und einflussreichsten den Gesang der Christen. Lassen wir Ambros erzählen (Band I, Seite 527): "Julian fasste die Sache bei der ethischen und religiösen Seite an. Daneben hatte er für die Einrichtung des damals schon sehr verbreiteten

Christenthums offene Augen. So entging dem Cäsar auch die Bedeutung und Wichtigkeit der gottesdienstlichen Musik der Christen keineswegs. Ihre Hymnen und Psalmengesänge hatten zahllose Gläubige im Leben zur Andacht erhoben, oft auch noch im Märtyrertode gestärkt. Die Heiden sollten statt ihrer zucht- und heillos gewordenen, weichlichen, üppigen, lasciven Musik im Theater und bei Tafel eine edle, ernste heilige Musik, eine *Musica sacra* für den Gottesdienst erhalten." An Ekdikios, den Exarchen von Aegypten schreibt Julian: "Wenn etwas unserer Sorge werth heissen darf, so ist es die heilige Musik. Suche also unter dem Volke von Alexandrien Knaben von guter Abkunft und lass für jeden monatlich zwei Arten Oel, Getreide und Wein zuweisen.—Bringen es einige von ihnen in dieser Kunst zur Vollkommenheit, so können sie keiner geringen Belohnung von uns gewärtig sein."

Da haben Sie ein welthistorisches Zeugniß, von unzweifelhafter Bedeutung, für die Macht, Bedeutung und Wirkung des wahren schon vorgregorianischen Gesanges. Dass ein solches Thun Julians die Christen nur noch mehr für ihren Gesang aneifern musste, lässt sich denken. Und man berichtet, dass schon Papst Damasus (†384) und Papst Hilarus (†468) in Rom Sängerschulen errichtet haben. Ehe ich nun aber von der Missionswirksamkeit des gregorianischen Gesanges weiter rede, muss ich desjenigen Institutes gedenken, durch das eben der Gesang gepflegt, erhalten und verbreitet wurde. Das ist die Gesangschule. Es wäre verwegenes Unternehmen den Choral singen zu wollen, ohne ihn zu studiren und zu üben. Er kann seine ihm eigene Wirkung nicht ausüben, wenn er nicht erfasst ist, und so wiedergegeben wird. Der Gregorianische Kunstgesang verlangt entsprechende Schulung.

Einer solchen Sängerschule gab Gregor d. Grosse dauernden Bestand. Es ist die Körperschaft, die bei St. Peter im Lateran, und in den Stationskirchen, wenn der Papst in demselben Gottesdienst hielt, den liturgischen Gesang zu besorgen hatte: die Pflegestätte für die grossen und heiligen Männer, die nachher den Gesang allen Nationen brachten: die Mutter-schule für die berühmtesten Klosterschulen, wie z. B. St. Gallen, und aller Sängerschulen an den Cathedral- und Stiftskirchen; die, wenn auch in manigfach veränderter Form, dennoch heute noch fortbesteht in der "Päpstlichen Kapelle." Wer immer einen Chor zu leiten hat, weiss von welcher wesentlichen Bedeutung für seinen Erfolg und Bestand der Kern jener Sänger ist, der sich's so zu sagen zum heiligen Beruf gemacht hat, Kirchensänger zu sein und es zu bleiben.

Diesen Grundstock seiner Schule bildete sich der hl. Gregor aus sieben *Subdiakonen*.

Zu diesen zog Gregor eine grössere Schaar Knaben, die im Gesang tüchtig geschult, und in anderen Gegenständen gründlich unterrichtet wurden. Er erbaute für dieselben zwei Wohnungen, die eine bei St. Peter, die andere im Lateran, die er mit bedeutenden Einkünften beschenkte. So lange Gregor lebte, auch von seinem Krankenbette aus, unterrichtete er die Schule selbst; wie gründlich nachhaltig, zeigt der Erfolg, der nur von dem des Christenthums überhaupt übertroffen ist. Päpste wie Sergius I. und II. gingen aus dieser Sängerschule hervor.

Aber wohl schon er selbst sorgte für den Fortbestand der Schule durch ihre systematische Einrichtung. An der Spitze derselben stand der *Prior scholae*, auch *Primicerius scholae cantorum* genannt. Sein Stellvertreter hiess *succentor*. Der zweite Hauptsänger hiess *Secundicerius*, etc. Bei der Liturgie standen die in Albe und *Casula* gekleideten Sänger beim Altare, in zwei sich zugekehrten Chören. Die Sängerknaben waren hinter ihnen. So aufgestellt wurde dann der Chor durch Zeichengeben und Anstimmen u. s. w. vom *Prior scholae* dirigirt. Die Römischen *Ordines*, weisen sämtliche Gesänge: *Introitus*, *Kyrie*, *Gloria*, *Graduale*, *Alleluja*, *Offertorium*, *Sanctus*, *Agnus Dei*, und *Communio* der *Schola* oder dem Chöre zu. Ob auch das Volk bei einigen Gesängen, z. B. beim *Kyrie*, *Sanctus*, *Agnus Dei*, und dem in Rom erst 1014 eingeführten *Credo* sich theilte, ist durchaus fraglich. Papst Sergius I. soll verordnet haben, dass das *Agnus Dei* vom *Clerus* und Volk gesungen werden soll.

So bestand diese Römische Schule aus Männern, deren Lebensaufgabe es war, dem reichen Melodienschatz des hl. Gregor ein fester, starker Hort zu sein. Man kann sich wohl denken, dass dieselben in Verbindung mit dem Nachwuchs auserkornen Knaben einen Chor bildeten, wie er heute schwerlich wird gefunden werden; einen Chor, der, ganz durchdrungen vom heiligen Text, durchaus vertraut mit dem Reichthum und den Schönheiten der Melodien und gründlichst geschult im Kunstgesang, das Höchste geleistet hat, was menschliches Vermögen nur leisten kann.

Kein Wunder, dass sein Ruhm in der ganzen Welt erscholl, dass man überall nach Römischen Sängern verlangte, und durch dieselben der Gregorianische Gesang in der That Gemeingut der ganzen abendländischen Kirche geworden ist. Wir sind es diesem Gregorianischen Gesang, der durch so viele Jahrhunderte so Vieles und so Mächtiges gewirkt hat, schuldig, wenigstens in grossen Zügen die Wege zu

verfolgen, die er überall gelichtet, und mit den herrlichsten Blüten des Christenthums umpflanzt hat. Wir müssen ihm selbst ins Gesicht schauen, seinen Erfolgen und Früchten nachforschen, dann muss das Schreckensgespenst des "aschgrauen" Choral in seiner ganzen Verächtlichkeit vor uns liegen.

Schon 596 sendet Gregor den hl. Abt Augustin mit 40 Mönchen nach England. Mit ihnen zieht auch schon der Römische Gesang dahin. Alle die hl. Männer, die nachher immer zur Verstärkung der Mission von Rom dahingesandt wurden, waren Sänger. So der Abt Hadrian und Theodor (669), welcher letzterer später Bischof von Canterbury wurde. 679 kam der Cantor Johannes nach Canterbury, wurde Abt von St. Martin, und unterrichtete dort nicht allein seine Mönche, sondern viele Andere, die daherströmten, um im liturgischen Gesange unterrichtet zu werden. Um die gleiche Zeit mit ihm war im Norden Englands, in seinem Kloster Ripon, der hl. Wilfried um die Einführung des Römischen Gesanges besorgt. Schon das II. Concil von Clovesschoet (747) hatte die Einführung der Römischen Liturgie und des Römischen Gesanges vollendet. So sehr waren die Neubekehrten von denselben eingenommen, dass sie sich keine Mühe scheuen liessen, dieselben richtig zu erlernen. Daraus erwuchs eine innige, segensvolle Verbindung mit Rom, das regste religiöse Leben; es erblühte ein Kloster um das andere, wo der Römische Gesang Tag und Nacht ertönte und wieder und wieder begeisterte. Und von dem England, in dem eben dieser Römische Gesang so ureigen ertönte, sagt man, es war "die Insel der Heiligen." Als so in England der Gregorianische Gesang bereits blühte, sandte Pipin um das Römische Antiphonale und Responsoriale. Auch sandte der Papst bald Sänger nach dem Frankenland, während ebenfalls Cleriker von da nach Rom gingen, um den Römischen Gesang zu lernen. Von der allernachhaltigsten Bedeutung war es, dass Papst Hadrian (790), den Petrus und Romanus mit getreuen Abschriften des Antiphonales nach dem Frankenlande schickte. Domanius blieb in St. Gallen; Petrus ging nach Metz. Beide gründeten in diesen Plätzen die einflussreichsten Gesangschulen. Ihr Gesang übte insbesondere auf Karl den Grossen einen mächtigen Einfluss aus, und der Macht des Gregorianischen Gesanges ist es ohne Zweifel hauptsächlich zuzuschreiben, dass die gallicanische Liturgie mit der Römischen vertauscht wurde. Denn von diesen Pflanzstätten aus verbreitete sich der Gesang von Kloster zu Kloster, von Cathedralen zu Cathedralen, wo er täglich von Mitternacht bis zum späten Abend erscholl. Dass Karl der Grosse von demselben so sehr ergriffen war, und ihn als ein Hauptmittel zur

Hebung des kirchlichen und geistlichen Lebens erkannte und förderte, kann uns kaum wundern, wenn wir bedenken, dass eben Tausende von Männern die würdige Begehung des Gottesdienstes als ihre Hauptaufgabe betrachteten. Der Gesang wurde daher eben so gründlich, wie in der Römischen Schule selbst, gepflegt. So kam es, dass die grössten Regenten der Zeit, Karl der Grosse, Otto I., Ludwig der Fromme, Robert der Carpetinger, Fulco von Anjou, dem feierlichen *Officium* der Kirche täglich beiwohnten. Das war ein Gesang in der Liturgie, so geordnet, geregelt, so heilig, so mächtig, dass er Alle begeisterte, Alle an sich zog; so dass Pater Kienle mit Recht sagt: "die ganze Christenheit betete wie aus einem Munde, sang Gottes Lob im hl. Gesange, dem des grossen hl. Gregor." Neben Hymnen von Gregor selbst (*Ecce jam noctis: Primo dierum omnium; Lucis creator; Audi benigne*, etc.) soll aus dieser Zeit das *Veni creator* von Karl dem Grossen stammen; Theodulph von Orleans componirte das *Gloria laus* auf den Palmsonntag.

Die nun folgende Epoche ist eine nicht weniger bedeutungsvolle. Die Verheerungen der Normanen, Sarazenen und Ungarn sind überwunden und es hebt eine neue literarische Zeit an. Zwar werden wenige eigentliche Messgesänge componirt; um so mehr Antiphonen, Responsorien und Hymnen. Besonders in den Sequenzen entfaltet sich eine tiefe religiöse Poesie. Diese grössere musikalische Thätigkeit hatte auch darin ihren Grund, dass die Klöster natürlich ein reichhaltiges *Officium* erstrebten für ihre Patrone, oder auch für einen besonders verehrten Heiligen. Ähnlich auch war es mit einzelnen Cathedral- oder Stiftungskirchen. Es herrscht zwar in den Compositionen nicht "die Frische, Originalität und Unmittelbarkeit der alten Gregorianischen Melodien"; jetzt auch, ganz besonders, wo für die neuen Melodien eine alte Tradition nicht als Schutzgeist walten konnte, empfand man das Bedürfniss nach einer besseren Notirungsweise; doch begannen schon im II. Jahrhundert die Aufzeichnungen der liturgischen Gewohnheiten, und aus den mit bewunderungswürdigem Fleiss, und staunenerregender Zierlichkeit geschriebenen Chorbüchern ersieht man, mit welchem Eifer gerade der Gesang gepflegt wurde. So dauert der Eifer für den Choral fort, bis zu Anfang des 14. Jahrhunderts.

Da allerdings liess er nach. Zwar stammen auch aus dieser Zeit noch einige der schönsten Gesänge: die Pfingstsequenz von Innocenz III., (†1215), und das *Stabat mater* von *Jacopone da Todi* (†1306), aber in vielen andern Compositionen fing es an, an der liturgischen Form und Bedeutung zu fehlen. Die Liturgie überhaupt stand nicht mehr auf der früheren

Höhe. Ganz im Gegensatz zu frühern Zeiten sind die Chorbücher flüchtig und schlecht geschrieben. Den bedeutendsten Schlag aber erhielt der Choral durch die Einführung der Mensuralmusik. Aber wenn in den früheren Zeiten das kirchliche Leben Hand in Hand ging mit dem Blühen des Chorals, wenn jenes diesem folgte, so zeigt nun auch die Geschichte des Verfalles des liturgischen Gesanges sich in innigstem Zusammenhang mit dem Verfall des kirchlichen Lebens.

Je mehr die neuere Musikweise überhand nahm, desto mehr verlor sich das innige Verständnis des kirchlichen Ueberlieferten. Mit gemessenen Noten ist eben der Choral leblos, todt, unbrauchbar. Mit ihnen verliert er seinen ihm sonst so eigenen Schwung. Er wird unverständlich, völlig bedeutungslos. So ging man daran, an vielen Orten ihn ganz willkürlich abzukürzen. Die Choralschule war nicht mehr.

Man suchte, namentlich später, da die Notenschrift sich vervollkommen hatte, und die Buchdruckerkunst so dienstbar geworden war, abzuhefen und den Choral zu bearbeiten. In den Druckereien aller Länder: in Rom, Venedig, Turin, Lyon, Paris, Toulouse, Utrecht, Antwerpen, Mainz, Kempten, Augsburg, etc., etc., waren die Druckereien in vollster Thätigkeit, und lieferten typographische Prachtwerke. Das bezeugt allerdings, wie allgemein immerhin der Choral noch in Uebung und geschätzt war, aber die subjectiven Veränderungen, die er so vielfach erfahren hatte, traten so nur noch deutlicher zu Tage. Indess das Verderben lag tiefer; in und ausserhalb Rom waren die Sängerschulen nicht mehr, die einst jene Missionäre erzeugten; das Verständniss, und der gute Vortrag des Chorals wurde nicht mehr überliefert.

Aus Allem aber sollen Sie ersehen haben, dass der Choral, wenn er seiner würdig vorge tragen wird, Völker zu bekehren im Stande ist; und dass, wenn heute für seine Wiederbelebung gearbeitet wird, bei der Ohnmacht der modernen Musik seine erprobte Wirksamkeit sich von selbst empfiehlt.

Dr. F. X. Witt on the Direction of Catholic Church Music.

SELECTED PARAGRAPHS TRANSLATED BY
ALBERT LOHMANN.

(Continued.)

THE CHURCH MODES.

Whatever the piece that is being rehearsed, the more difficulties it presents, the more dangers there are that mistakes will be made, the

more it needs to be repeated. The old modes are responsible for many of these pitfalls. The harmonized first mode, for instance, resembles our *D* minor; but in the melody there is *B* natural, not *B* flat (cfr. *Mus. s. I*, p. 41). For this reason the old masters often omit the *B* flat in the signature at the beginning of pieces written in this mode. Let us examine the *Pange lingua* by Pitoni (*Mus. div. III*, p. 395). Incidentally, every choir should deem it a point of honor to have this composition in its repertoire. It begins as follows:

Pitoni.

Pan - ge lingua glo - ri - o - si cor - po - ris my -
ste - ri - um San - gui - nis - que pre - ti - o - si

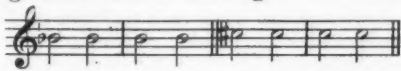
In the fourth and fifth measures the melody is in the Alto; and here the composer does not hesitate to write *B* flat in order to have a natural cadence. In the second and seventh measures the *G* major chord comes quite unexpectedly after the *F* major chord. In case the singers are not well trained or if they are not accustomed to singing the old masters, they will invariably sing *B* flat at this point. Despite the general reliability of my singers the first performance of this *Pange lingua* under my direction (June 7, 1868) proved a failure. The piece was taken a tone higher than written and, sure enough, there came that *B* flat in the second and seventh measures. In order to avert a complete break-down I was compelled to join in the singing in an effort to force the Tenor to sing the higher note (*B* natural). Of course the effect produced in this way was anything but agreeable.

* * *

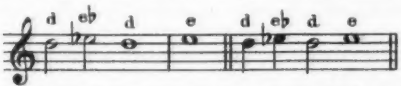
The old modes give occasion for a lot of false relations (unharmonious cross-relations); thus we may have *C* sharp and *C* natural or *E* flat and *E* natural in the same measure, often even in immediate succession. One cannot be too strict in impressing upon the singers not to sing a sharp or flat where it is not expressly indicated. Here it is important to observe the following rules:

In a repetition of the same note, if the first

note be sharpened or flatted, the sharp or flat holds for all the notes in the repetition even though a bar divides them e.g.



not, however, if a different note intervenes, e.g.

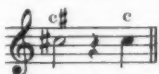


An accidental in one voice does not affect another voice in the same measure, e.g.



here the soprano has C sharp, but the Alto, C natural.

Similarly, pauses cancel accidentals, e.g.



A wealth of examples to illustrate the preceding may be found in the *Musica Divina*, and especially in the *Missa III* by Hasler Pustet, Ratisbon).

And how do these false cross-relations sound? Not in the least disagreeable provided they are well executed. Let us take e.g. page 69 of the score. Since the final syllable of *eleison* is short, the second syllable will be stressed slightly no matter on what beat of the measure it may fall; but this does not mean that the final syllable is to be cut off curtly, rather the tempo ought to be almost imperceptibly retarded for it. The following long first syllable of *Kyrie* will then have to be taken with stronger attack (*sforzando*), the more so, in fact, because it coincides with a syncope. Owing to this contrast and to the very short eighth-note pause that results from the simultaneous taking of breath by all the singers the false relation creates the impression of something altogether new and distinct as compared with the preceding.—In the Mass on p. 67 it would prove disastrous if even but one Soprano or Alto failed to take breath after the third note in the third measure.—Cfr. also p. 69, measures 1, 3, 7, 9.

It stands to reason that the singers must know how to cope with the aforementioned difficulties, and this they will be enabled to do if 1) they have learned to breathe properly and at the right time; 2) if they never sing a sharp or flat unless it be expressly prescribed. In regard to the latter point it will be necessary, of course, to explain to the singers the difference between the old masters and the

modern composers. With the latter, an accidental (sharp or flat) holds only for the measure in which it is found; with the old masters, only for the single note before which it is written, except when this note is repeated and the succession is not broken by a pause or other intervening notes.

A choirmaster who would perform the old masters must know how they are to be transposed, i.e. he must know in what pitch they are to be intoned. To this end the following scheme may prove helpful:

- 1) Pieces in the 1st mode either remain as they are written or are raised a tone, e.g. *Mus. div. III*, p. 178, 171, 461, 448, 530, 534, 474. Now it will be found that the old masters have written most of their pieces in this mode in a transposition to the upper fourth (*B* flat in the signature), which resembles our *G* minor. If high Sopranos and Tenors—the latter reinforced by strong Altos—are not available, it will be advisable to intone such music a tone lower than written. Cfr. *Mus. div. III*, p. 194, 225, 253, and also the *Missa tertia* by Hasler; but for p. 200 and 450 no change is necessary.

- 2) Pieces in the 2nd mode were always written by the old masters in the transposition of a fourth higher; at that, it will be necessary at times to intone an additional tone higher, e.g. *Missa Nos autem gloriari* (*Sel nov.* by Proske)—*Mus. div. III*, p. 228, 256, 318, 182.

- 3) Pieces in the 3rd and 5th modes remain untransposed. Examples are easily found in *Musica divina III*.

- 4) Pieces in the 4th mode need to be raised a tone e.g. *Missa IV toni* by Vittoria (*Mus. div. I*)—*Mus. div. III*, p. 75, 85, 187, 190.—The same applies to pieces in the 6th mode e.g. *Mus. div. III*, p. 80, 242, 270, 202, etc.

- 5) Pieces in the 7th mode are taken a tone lower e.g. *Mus. div. III*, p. 134 and 6.

- 6) Pieces in the 8th mode need no transposition if their original notation is in the *G* (treble), mezzosoprano, alto, tenor, and baritone clefs e.g. *Mus. div.* p. 282, 325, 90, 126; but they are often taken a tone higher if originally written in the soprano, alto, tenor, and bass clefs.

- 7) Pieces in the Ionian mode, if at all transposed, are lowered a tone e.g. *Mus. div. III*, p. 464, 515, 513.

In regard to the *falsibordoni* found in the *Musica divina* the following is to be observed: The falsibordoni in the first mode should be raised a second and may even be transposed a third higher; those in the second mode either remain unchanged (with *B* flat in the signature) or are taken a second higher; those in

the third, fifth, and eighth modes require no transposition; those in the fourth and sixth modes are to be raised a second; and those in the seventh mode are to be taken either a second or a minor third lower.

But this matter of transposition cannot be decided properly in a given case without taking into consideration the quality of the voices. Thus if the Basses are powerful in the lower register and if the Sopranos are not of high range, the intonation will best be done a tone lower, and so vice-versa. At all events, let the music be intoned at a pitch that is best suited to the compass and quality of the voices and that will insure, as far as circumstances permit, a maximum of effectiveness.—And the pitch of the organ must also be considered. If the organ has the high pitch, the music should always be taken a semitone lower. Thus I once heard my Missa *Exultet* sung with very good effect though transposed a semitone lower on account of the pitch of the organ.

For the Masses of Vol. I of the *Musica divina* the following intonations may be recommended: Masses 1, 7, 9, and 10 taken as written; Masses 2, 4, 5, 6, 8, and *O quam gloriosum*, raised a tone; Mass 11 (if with Alto) raised a minor third; Mass 3 as also the Masses *Veni sponsa Christi*, *Papae Marcelli*, *Simile est regnum*, *Vidi speciosam*, *Trahe me*, etc. may be sung a tone or even a minor third lower.

In Gregorian Chant the pitch of intonation must be suited to the average compass of the voices; as a rule, pieces in the 2nd, 3d, and 6th modes need a higher intonation, whereas those in the 7th, 11th, and 5th modes must be transposed to a lower pitch.

(To be continued)

Kurze Geschichte der Kirchenmusik.

(Fortsetzung.)

Mohr aber besorgte für das Volk nicht nur äusserst practisch angelegte Bücher, sondern er sorgte auch dafür, dass die Leute gewahrt wurden, wie man es anfangen müsse, das namentlich dort, wo ein Volksgesang nicht mehr existierte, ein ordentlicher Volksgesang könne ins Leben gerufen werden. Er hielt deswegen in solchen Gegenden zahlreiche Lehr- und Gesangscurse ab. Von dem sehr richtigen Gedanken ausgehend, dass ein guter Volksgesang durch die Volksschule müsse angebahnt werden, übte er, nachdem er durch höchst klare Vorträge die Theilnehmer über das Wesen des Volksliedes und dessen Behandlung belehrt hatte, persönlich mit Schulkindern eine An-

zahl Volkslieder ein, die dann sofort beim Gottesdienste gesungen wurden.

Gabler (Josef, Ehren-Canonicus, Dechant in Waidhofen an der Ybs) ist ein ungemein fleissiger Sammler christlicher Volkslieder. Die Hauptwerke sind: "Geistliche Nachtigal," ausgegeben 1884; in 2. Auflage um 114 Nummern vermehrt und ausgegeben unter dem Titel "Geistliche Volkslieder"—714 religiöse Lieder mit 187 Melodien, Regensburg, Verlagsanstalt vormals Manz 1890; dann "Die Tonkunst in der Kirche," ebenfalls bei Manz in Regensburg. Gabler hat sozusagen alle, dem Volke schon geläufig Lieder aufgenommen. Er sucht dies zu rechtfertigen mit den Worten: Dass in der Praxis der wirkliche Besitz eines auch minder werthvollen Gutes dem blos möglichen und gewünschten Besitze eines im Werth höher stehenden Gutes vorzuziehen sei.

Erwähnen muss ich noch, dass auch anlangend das kirchliche Volkslied die Cäcilien-Vereine sich grosse Verdienste erworben haben, zu deren Aufgabe es statutenmässig ja auch gehört, den kirchlichen Volksgesang innerhalb der bezeichneten Grenzen, im Geiste der Kirche und ihrer Liturgie, zu pflegen. Man darf nur die Autoren, welche auf diesem Gebiete geschrieben, die entweder Gesangbücher aufgelegt oder theoretische Werke hierüber ediert haben, ins Auge fassen, und man hat den Beweis hiefür; denn dieselben waren durchwegs Cäcilianer. Bei den Productionen, welche die Cäcilien-Vereine veranstalten, bei allen grösseren Instructionskursen findet überall auch das kirchliche Volkslied seinen Platz, wie in den Statuten des Cäcilien-Vereines hiefür vorgesorgt ist.

Wenn die Cäcilianer sich so dem Volksgesange in der Kirche gegenüber benehmen, so erfüllen sie nur, was der Gründer und langjährige Präses des deutschen Cäcilienvereins, der selige und unvergessliche Dr. Witt, in seiner epochemachenden Artikelserie (Fliegende Blätter 1868 Seite 90) über den deutschen Volksgesang geschrieben hat, nämlich: "die Einführung des Volksgesanges an der rechten Stelle (also nicht beim Hochamte, nicht bei der liturgischen Vesper) bezeichne ich nochmals als ein grosses Verdienst. Der Grund, dass wegen des fortdauernden Einerlei die Erbauung des Volkes eine gewisse Ermattung erleidet, wenn es gar nie singen darf, ist so richtig, dass ich allen Diöcesen ohne Volksgesang denselben aufrichtig wünsche. . . Processionen und ähnliche Feierlichkeiten sind geradezu für viele tod, lahm und kalt ohne Volksgesänge. Es mag also Einer den Volksgesang so hoch stellen als er will, ich stelle ihn ebenso hoch; er mag ihn loben, ich lobe ihn ebenso sehr."

(Fortsetzung folgt.)

